

Het vermanend middendeel (*sei geduldig*), grotendeels slechts door continuo begeleid, eindigt met een nadrukkelijk *Adagio* op *Kreuz und Not*.

Slotkoraal (6), op de letterlijke tekst van Luthers zesde en laatste couplet, krijgt - als voorgaande stukken - een avontuurlijke harmonisering. Met de phrygische melodie in de sopraan moet deze tonale harmonisering (in D-groot) wel 'verkeerd' aflopen: met de kwint (A, de 'dominant') als slotnoot, in plaats van de tonica (D).

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/2.html>

J. S. BACH: *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (BWV 2)

Toen de oude Bachgesellschaft in 1851 in zijn eerste uitgave de cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* als tweede publiceerde wist men weliswaar dat deze cantate was bestemd voor een tweede zondag na Trinitatis, drie weken na Pinksteren dus, maar men kon nog niet weten dat Bach deze cantate in 1724 had gecomponeerd, als tweede cantate van zijn tweede cantate-jaargang. Voor het begrip van de muzikale vorm van BWV 2 is dat niet onbelangrijk want Bachs tweede cantatejaargang, begonnen na één jaar wekelijkse cantatecomposities, zou een heel bijzondere worden: een jaargang zogeheten "koraalcantates" waarvan tekst en muziek gebaseerd zouden zijn op één van de, voor de betreffende zondag geëigende kerkliederen. Tot 1958 meende de Bachresearch dat dit indrukwekkende en grootste samenhangende project uit Bachs oeuvre pas in diens laatste decennium en verspreid over vele jaren door de gerijpte componist kon zijn tot stand gebracht; in feite produceerde Bach het grotendeels in wekelijkse afleveringen gedurende zijn tweede ambtsjaar in Leipzig. Bach zelf, overtuigd van het gewicht van zijn omvangrijke project, markeerde de start ervan met enkele grote gebaren, waarvan men zich kan afvragen of hun betekenis tot zijn toehoorders is doorgedrongen. Hij gebruikt de eerste vier cantates om stilistische piketpaaltjes te slaan: de koraalfantasiën waarmee ze beginnen ontwerpt hij achtereenvolgens als een plechtige Franse Ouverture (eerste zondag na Trinitatis, BWV 20), een ouderwets motet (tweede ZnT, BWV 2), een concert in Italiaanse stijl (BWV 7) voor de derde en een meer gangbare koraalfantasie als vierde koraalcantate (BWV 135); de *cantus firmus* wijst hij in deze eerste vier koraalcantates achtereenvolgens toe aan de sopraan, de alt, de tenor en de bas. Bach vroeg zijn librettist - over wiens identiteit wij nog altijd moeten speculeren - van de gebruikte koralen het eerste en laatste couplet ongewijzigd te handhaven voor een openingskoor en een slotkoraal, en de 'binnencoupletten' te parafraseren tot recitatief- en ariateksten. De tekstschrijver attendeert de kerkgangers erop dat ook deze 'vrije' teksten op de hen bekende koralen zijn gebaseerd door regelmatig enkele regels daaruit letterlijk te citeren.

Het kerklied waarop BWV 2 is gebaseerd is Luthers bewerking van Psalm 12: *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* ("zie uit de hemel neer"), één van de eerste protestantse kerkliederen in de landstaal die in 1524 werden gepubliceerd in het *Erfurter Enchiridion*: "*etlichen Psalm, zu geistlichen liedern deutsch gemacht Durch Dr Martinum Luther*". Een echte Lutherse klassieker derhalve, die werd gezongen op de melodie van een vóór-reformatorisch seculier liedje dat in één van de oude kerktoonsoorten staat, het hypo-phrygisch, een toonladder die met een halve toon begint. Dat betekent dat, terwijl het liedje met een A begint en eindigt, de gebruikte noten behoren tot de toonladder die wij, tonaal denkenden maar ook Bach, interpreteren als d-klein. Het slotakkoord van het slotkoraal klinkt daarom in onze oren als een vraagteken: de sopranen zingen een A waar wij - in het slotakkoord van

een stuk in D-groot, een D verwachten.

De tekst van Luthers lied en de cantate beklaagt de geloofsafval en vraagt om Gods hulp bij de bestrijding van dwaalleren; de strekking daarvan verschilt niet essentieel van de voorgeschreven evangelietekst voor deze zondag, Lucas 14: 16-24, de parabel van een heer die een feestmaal aanricht voor kreupelen en arme sloebers, uit woede jegens de voorname gasten die zijn aanvankelijke uitnodiging wegens drukke beslommingen afwezen.

Voor het openingskoor (1) kiest Bach - zoals gezegd - de in zijn tijd buitengewoon ouderwets aandoende vorm van een *a-cappella* motet. *A-cappella* betekent: er zijn alleen vier koorstemmen. In de *a-cappella*-traditie is instrumentale ondersteuning *ad libitum*, naar verkiezing van de uitvoerenden; Bach echter schrijft haar gedetailleerd voor: strijkers versterken de zangers (*colla parte*), de twee hobo's bovendien de alt die als *cantus firmus* de koraalmelodie zingt. En Bach versterkt het antieke karakter van het stuk met een ander archaïsme: ook vier trombones verdubbelen de zangstemmen. Het enige barokke modernisme dat hij zich permitteert is de toevoeging van een continuopartij; deze instrumentalisten zijn zodoende de enigen die hier een zelfstandige rol spelen. Een dergelijke bezetting treffen we bij Bach vaker aan wanneer hij Luther-koralen bewerkt (BWV 38/1, 80/1); hij onderstreept ermee hun van oudsher gezaghebbende status.

Het motet-karakter van dit stuk impliceert dat de vier koorstemmen een tekst regel voor regel polyfoon gaan verwerken, waarbij de tekst dus Luthers ongewijzigde koraaltekst is, maar de muzikale substantie bovendien uitsluitend ontleend is aan de koraalmelodie; een 'koraalmotet' derhalve. Het is bovendien een *cantus-firmus*-motet, waarin één der stemmen (hier: de alt) de melodie in lange noten zingt. De drie overige stemmen bereiden deze koraalregels van de - door de beide hobo's gesteunde - alt telkens fugatisch voor, d.w.z. achtereenvolgens inzettend met de noten van de volgende regel als fugathema (voor-imitaties). Op twee punten introduceert Bach een minimale maar veelzeggende muziek rhetorische variant van koraalmelodie: een klaaglijke halve-toonsgang (chromatiek) op de woorden *erbarmen* en *wir Armen*. Ook het continuo draagt met veel chromatische noten bij aan kleurrijke harmonieën, maar die kleur is wel streng en zwaarmoedig. Met een opvallend hamerend motief onderstreept het continuo de tekst *dein Wort*, verwijzend naar Luthers centrale *sola scriptura*!

Met zijn strakke opbouw, motivische zuinigheid, dicht verknoopt stemmenweefsel, complexe harmonische ontwikkeling en renaissancistische uitstraling is dit één van Bachs al vroeg beroemde koren geworden.

De tenor stelt in zijn recitatief (2) dat dwaalleraren met eigen bedenkzels (*Witz*) vanuit hun dwaas verstand (*törichte Vernunft*) leugens verspreiden. In de eerste en vijfde regel van zijn tekst citeert de tenor letterlijk tekst en melodie van het koraal, in korte, met *Adagio* aangeduide arioso-passages, waarbij hij ritmisch en in canon wordt gevolgd door het continuo; ter illustratie van *falsche List* eindigt de eerste regel met

een afgrijselijke harmonische wending. In het tweede citaat, *Der eine wählet dies, der Andre das*, blijken de noten van het koraal de woorden *dies* en *das* perfect te illustreren met een loopje omlaag, resp. omhoog. *Jammer* en *kränket* worden onderstreept met schrijvende septiemakkoorden.

Het barokke realisme van Bachs tekstschrijver (*Stank, Moder, Unflat*) achtte de bezorger van de klavieruittreksels blijkbaar te schrill voor huis-, tuin- en keukengebruik;

hij verving	door
<i>Sie gleichen denen Totengräbern</i>	<i>Sie gleichen übertünchten Gräbern</i>
<i>Die, ob sie zwar von außen schön,</i>	<i>Die, ob sie zwar von außen schön,</i>
<i>Nur Stank und Moder in sich fassen</i>	<i>bloß Todtenbeine in sich fassen</i>
<i>Und lauter Unflat sehen lassen.</i>	<i>Und nur Verwesung sehen lassen.</i>

Alaria (3) is een bede om hulp bij de bestrijding van ketterijen en sectariërs, *Rottengeister*, Luthers benaming van de radicale scheurmakers in zijn eigen gelederen. Ondanks deze tekst vormt de aria met zijn virtuoze figuraties van de soloviool een levendig contrast met het voorafgaande. Een trionsonate, waarin alle drie partijen op hun beurt het dominerende drie-notenritme (pa-pa-dam) spelen dat blijkens de tekst van de alt *Tilg', o Gott* uitdrukt; we horen dit ritme maar liefst 63 keer in de continuobas en 37 keer in de viool. Ook begrijpen we pas wanneer de alt het woord *Rottengeistern* vertolkt dat de voortdurende triolen van de viool dat begrip verbeelden, en waarom de twee andere partijen dat 'sectarische' motief vermijden. Op de laatste regel *Trotz dem...* vertraagt het tempo van de alt opdat alle aandacht zich zal richten op *der uns will meistern* dat, nadrukkelijk op de melodie van de koraalzin gezongen, natuurlijk verwijst naar Christus. Hier is het Bachs tekstdichter die matigend ingrijpt in Luthers plastisch taalgebruik wanneer hij *ausrotten* vervangt door *tilgen*.

De bede wordt beantwoord door de bas als *Vox Dei* in het door strijkers begeleide (*accompagnato*) recitatief (4). Aanvankelijk klinkt Gods antwoord uit profetenmond, waarbij twee regels uit de koraaltekst worden geciteerd, zonder muzikale verwijzing; met name de eerste zin is rijk aan tekstschildering: *Armen* (smartelijk), *verstört* (duister), *Ach* (zucht), *Klagen*. Vervolgens spreekt God in de directe rede ("tussen aanhalingstekens") waarbij de muziek *arioso* wordt, met ritmische dictie en begeleiding. Bij *heller Sonnenschein* gaat ook muzikaal het licht aan.

Zoals het zilver wordt gezuiverd in vuur, zo bewijst zich Gods woord in het kruis: aldus de ongecompliceerde en toegankelijke tenoraria (5). Twee hobo's versterken unisono de melodie van de eerste viool in het vierstemmig strijkersensemble, dat een compact en harmonisch rijk decor voor de tenor verzorgt. Tegendraadse stemvoering verwijst naar het kruis (dat uiteraard een Lutherse toevoeging aan de psalmtekst is).